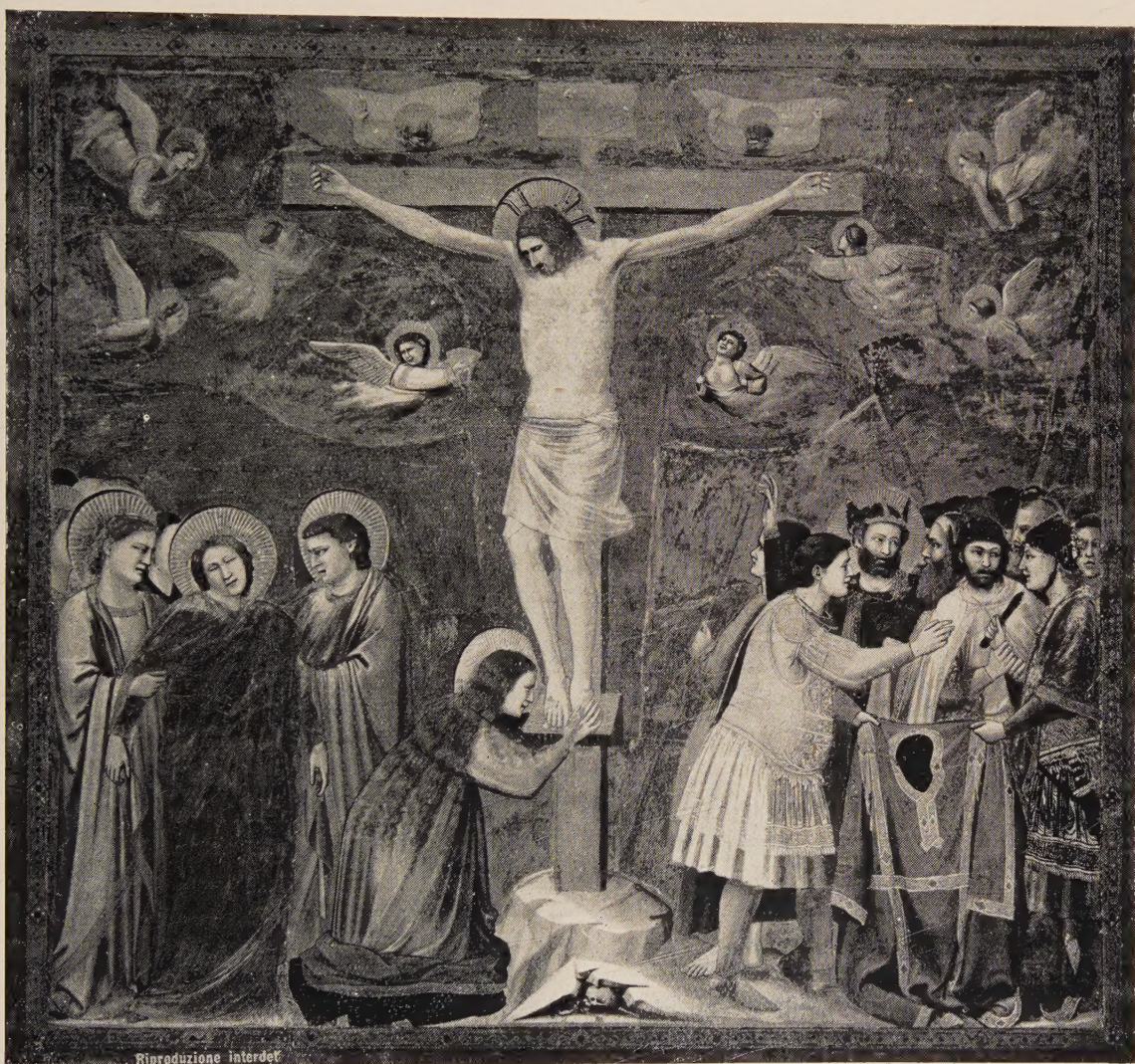


ARTE CRISTIANA

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

LA CROCEFISSIONE DI NOSTRO SIGNORE



Giotto - Cappella degli Scrovegni - Arena - Padova.

(Fot. Alinari)

I soldati poi, crocifisso che ebbero Gesù, presero le sue vesti e ne fecero quattro parti, una per ciascun soldato, e tirarono a sorte quello che doveva averne ciascuno. Restava ancora la tonaca, la quale era senza cuciture, tessuta tutta dalla cima in giù. Dissero perciò tra loro: Non la stracciamo, ma tiriamola a sorte, a chi debba toccare. Affinchè si adempisse ciò che era stato detto dal profeta: Si dividerò tra loro le mie vestimenta e tirarono a sorte la mia veste.

Vicino alla croce di Gesù, stavano sua madre Maria e la sorella di sua madre, Maria di Cleofa, e Maria Maddalena. Gesù pertanto avendo veduta la madre, e il discepolo che Egli amava vicino ad essa disse a sua Madre: Donna ecco il tuo figlio. Di poi disse al discepolo: Ecco la tua madre.

S. EVANGELO

LA MADONNA DELL'IMPANNATA DI RAFFAELLO SCOPERTA IN AMERICA

Avendo, nell'esercizio della mia professione, avuto modo di fare una scoperta di grande importanza, credo mio dovere darne comunicazione al mondo degli studiosi d'arte.

Comincio per ricordare i fatti che hanno dato occasione a tale scoperta.

A tal fine debbo risalire a tempi alquanto lontani, e propriamente alla primavera del 1912, quando da una signora residente nel Texas ebbi incarico di esaminare un *certo quadro antico*, come ella mi scriveva, depositato in un *storage house* di New York, e cioè, nelle sale del *Lincoln safe deposit Co.* Là infatti mi si indicò il quadro che avrei dovuto esaminare. Si trattava di un dipinto su tavola di pollici 50 × 61, in cui solo a fatica e per scarsi frammenti si potevano indovinare le figure che ne costituivano il soggetto e le traccie ne erano affogate da strati di sostanze annerite, ruvide e di spessore ineguale, costituite da sudiciume di ogni sorta e di lunga data che faceva corpo con terriccio, mani di cera, vernici dure e ridipinte applicatevi, non so per quale ragione.

Un distinto conoscitore di arte che era con me e che di una importante rivista d'arte americana era editore e proprietario, espresse senza esitare il giudizio che ci trovavamo di fronte a *una vecchia e brutta cosa di nessun valore*. Parecchi artisti, critici, esperti e restauratori, anch'essi pregati di esaminare il quadro in precedenti anni, tutti concordemente emisero una tale opinione.

Ma io non credetti di poter aderire al loro giudizio, certo autorevole, perchè un esame attento e spregiudicato del dipinto mi diede

la netta convinzione che dietro la massa di croste, di screpolature e di nerume si nascondesse un'opera di grande importanza artistica.

Non debbo tacere che la speranza di diventare l'artefice di una grande scoperta artistica da me così sicuramente, sebbene ancora oscuramente intravveduta, mi sorrideva assai. Tale speranza non mi abbandonò mai; però cominciava ad essere seriamente scossa quando per circa due anni — dalla fine del 1925 all'agosto del 1927 — la signora del Texas cessò di darmi notizie di lei e del quadro.

Ma gli avvenimenti si occuparono presto di dissipare i miei timori.

Verso la fine dell'agosto 1927, la signora, che durante tanti anni non avevo mai conosciuta di persona, si presentò nel mio studio per comunicarmi di essere finalmente, per diritto di eredità, divenuta proprietaria unica del quadro, e per chiedermi se mi sentissi di confermare a viva voce quanto le avevo tante volte scritto intorno all'importanza artistica di esso o se ancora fossi disposto ad assumere l'incarico del restauro e del conseguente studio.

Non entra nell'indole del presente scritto descrivere quale, dopo tanti anni di attesa e dopo un così lungo periodo di delusione, fosse la mia commozione nel vedere realizzato, inaspettatamente e quasi di colpo, quello che era diventato il mio sogno. Dirò solo che, reprimendo il mio entusiasmo, mi limitai a rispondere che assai volentieri mi sarei accinto all'opera, sicuro di provare coi fatti la fondatezza del mio giudizio, e che, ad ogni

modo, assumevo piena e incondizionata la responsabilità delle mie parole.

A questo punto può riuscire interessante ricordare che nella *Storage House* di New York, dove si recava la signora per ritirarne il quadro, l'esperto governativo che l'attendeva per fare la stima necessaria ai fini della tassa di successione, dichiarò, anche lui senza esitare, che *il quadro non valeva la tavola su cui era dipinto*.

La signora, che del pagamento della tassa di successione ne veniva quindi risparmiata, disponeva che il quadro fosse senz'altro inviato a Philadelphia, al mio indirizzo. Non appena lo ebbi nel mio studio, cominciai, senza perdita di tempo, i primi assaggi innanzi alla signora, la quale venuta da New York volli presente al principio del mio lavoro. E ciò perchè, dopo una più precisa conoscenza delle cose, fosse possibile fissare i limiti della sua e della mia responsabilità e stabilire un accordo per cui io rimanessi libero di escogitare e applicare per il restauro, tutti quei mezzi che le mie conoscenze tecniche e la mia esperienza mi suggerivano.

Fu una rivelazione per la signora — e lo confesso — fu anche una sorpresa per me, che vedevo straordinariamente superate, dalla realtà, le mie più rosee aspettative. Anzi, posso dire che la mia sorpresa sia sempre giorno per giorno aumentata durante i dieci mesi in cui, dall'agosto 1927 al maggio 1928, con lavoro *lento, cauto, paziente e amorevole*, ho provveduto a liberare il dipinto dall'aggiunta di tutte quelle sostanze in uso nelle botteghe di alcuni cosiddetti restauratori, che meglio si chiamerebbero distruttori di quadri, e a rimuovere tutte le croste che attraverso decenni di sacrilega negligenza vi si erano formate. Io per prudenza lavoravo per sezioni; ed ogni sezione al mio occhio, per lunga consuetudine addestrato all'esame delle cose d'arte, rivelava non solo miracoli di tecnica ma anche il metodo costruttivo con cui l'opera era stata fatta, ma anche il genio sovrano che l'aveva ideata ed eseguita. Oramai non era più lecito il dubbio: io mi trovavo innanzi a una delle *Sacre Famiglie* di Raffaello d'Urbino, oserei dire alla più bella, alla celebre *Madonna dell'Impannata*.

Ho condotto negli Stati Uniti tutte le indagini che mi sono state possibili, perciò ho intrapreso un lungo viaggio in Italia per rivedere minutamente nelle sue Gallerie, e spe-

cialmente in quella Pitti, le opere di Raffaello o quelle a lui attribuite, nonchè per fare quante indagini fossero necessarie negli archivi e nelle biblioteche.

Giova premettere che si conoscono varie copie della *Madonna dell'Impannata*; fra le altre una che si trova in Inghilterra, un'altra al Prado di Madrid. Ma la più bella è certo quella che si trova a Palazzo Pitti in Firenze. Essa è quella che per lunga tradizione è stata ritenuta l'opera originale di Raffaello, di cui il Vasari parla nella vita del Maestro. Veramente tutti indistintamente gli studiosi moderni che di proposito hanno esaminato quel quadro, dal Crowe e Cavalcaselle al Passavant e al Muntz, vi hanno trovato qualche cosa che contrasta stridentemente con l'attribuzione e quindi tutti hanno dichiarata l'opera come dubbia. Ma d'altra parte, la bellezza straordinaria della concezione che sovrasta alle vicende di dettaglio e la forza della tradizione che pareva sostenuta dalle parole del Vasari, troppo materialmente intese, li indusse ad accettare un compromesso che conciliasse appunto gli elementi contrastanti a cui ho accennato. Si disse, cioè che il dipinto di Firenze fosse uno di quelli che si chiamano quadri di bottega, un quadro cioè eseguito non dal Maestro; e, forse con un eccesso di divinazione, si voleva anche individuare i collaboratori che avrebbero eseguito il dipinto su disegni di Raffaello; questi sarebbero stati Giulio Romano e il Penni; qualcuno ha eccennato anche a Giovanni da Udine. La ipotesi non reggeva, perchè contrastata sia dalla analisi stilistica sia dagli argomenti della logica. Per quanto riguarda lo stile, l'esecuzione del dipinto non rende la maniera nè di Giulio Romano nè del Penni; ma rispecchia una fase tecnica ad essi posteriore di parecchi decenni; inoltre, in alcune sue parti, p. e. della S. Elisabetta (o S. Anna) e della giovane donna, rivela mani poco esperte; mentre è noto che così Giulio Romano come il Penni, per quanto infinitamente inferiori a Raffaello, erano pure grandi Maestri. Dal punto di vista della logica poi, non è presumibile che questo quadro, anche accettando l'ipotesi dell'opera di bottega, non fosse, come tutte indistintamente le altre opere uscite dalla bottega di Raffaello, stato eseguito sotto la continua sorveglianza e collaborazione del Maestro, sorveglianza e collaborazione che, se ci fossero state, avrebbero



La pala della Madonna dell'Impannata scoperta in America - Originale di Raffaello.

Come è visibile la freschezza del dipinto nella chiarezza e nella trasparenza dei colori e nella perfezione del disegno.

tempestivamente provveduto a eliminare le mende e a fondere gli elementi pittorici.

Ora, però che l'originale c'è perchè io ho avuto la fortuna di scoprirlo in America, tutte quelle costruzioni fantastiche cadono di col-

po; e tutti quegli elementi discordanti che non si riusciva a conciliare, se non con ipotesi contrastanti alla logica e ai fatti, trovano senza fatica, la loro soluzione semplice ed evidente.



La Madonna dell' Impannata della Galleria Pitti, certamente copia dell'originale.

Il disegno è scorretto, l'insieme è tenebroso, certo d'epoca più tarda.

Ma come questo quadro arrivò negli Stati Uniti? per quale tramite? da chi fu acquistato? da chi venduto?

Purtroppo i documenti che potrebbero far luce piena su tutti questi argomenti, in parte

notevoli, sono andati completamente distrutti.

L'ipotesi che si presenta più spontanea è senza dubbio quella che venditrice del quadro sia stata la nobile famiglia Altoviti. Per Bindo Altoviti *nobili et menator florentinus*



La Madonna dell'Impannata, di Raffaello, scoperta in America.
Particolare di Gesù Bambino.

In questo particolare il disegno è perfetto e di grande espressività. Il chiaroscuro modella e dà volume in perfetta rispondenza al disegno.

il quadro fu da Raffaello dipinto nel 1513 assieme con quel magnifico ritratto del giovane committente, Bindo nato nel 1491 allora non aveva ancora 22 anni, che ora si trova nella pinacoteca di Monaco.

Dalle carte del Camerlengato risulta che nel 1838 i signori Altoviti chiesero l'autorizzazione di estrarre da Roma per Firenze il busto in bronzo di Bindo Altoviti, opera di Benvenuto Cellini (della quale costui a lungo parla nella sua *Vita*) e che l'autorizzazione fu negata. Si badi: la domanda dei signori Altoviti si presentava nella veste più ingenua: essi, di origine fiorentina, avevano case a Roma e case a Firenze; qual desiderio più legittimo che quello di tenere in queste piuttosto che in quelle un busto del loro antenato? Ma, dietro quel desiderio, c'era quasi

certamente il proposito di rendere, col trasferimento da Roma a Firenze, possibile la vendita del busto. A Firenze il commercio delle opere d'arte era libero; mentre a Roma era, almeno in diritto, legato dalle severe disposizioni dell'editto Pacca. Del resto, a Firenze, la famiglia Altoviti aveva già nel 1808 venduto al Re di Baviera quel meraviglioso ritratto di Bindo Altoviti che Raffaello fece proprio nel tempo in cui lavorava alla Madonna dell'Impannata. Nel 1838 poi quella famiglia, pur mantenendo ancora il suo fasto, già cominciava a risentire una forte crisi economica. Ad ogni modo si capisce che, se più tardi gli Altoviti vollero vendere la Madonna dell'Impannata, non poterono *venderla* che di *contrabbando*. Essi, quattro o cinque anni prima avevano provato che il Camerlengo



La Madonna dell'Impannata, della Galleria Pitti, di ignoto copiatore.
Particolare di Gesù Bambino.

Si osservi la grossolanità del disegno e del chiaroscuro che rendono senza vita l'espressione.
Si faccia un confronto tra il diverso trattamento dei capelli.

non aveva dato il suo assenso a un semplice trasporto, da casa a casa, di un'opera d'arte a questa infinitamente inferiore.

Ma l'opera d'arte poteva essere allora in possesso degli Altoviti?

Giorgio Vasari nelle *Vite*, edite l'anno 1550 scrive che Raffaello « a Bindo Altoviti fece un quadro di Nostra Donna, che egli a Firenze nelle sue case »; e nell'edizione del 1568, che è quella oggi corrente, aggiunge « il qual quadro è oggi nel palazzo del Duca Cosimo nella Cappella delle Stanze nuove, e da me fatte e dipinte, e serve per tavola dell'altare ».

Bisogna aver presente queste parole, perchè esse costituiscono la base sulla quale si è voluto riconoscere come originale un quadro, nell'atto stesso in cui se ne notavano i

difetti che lo denunciavano come copia. La verità è che queste parole esigono una spiegazione di cui molti studiosi di arte non si danno pensiero per incuranza, se non per ignoranza dei fatti di storia fiorentina. Se debbo parlare della mia diretta esperienza, ricordo che, prescindendo dai maestri, quasi tutti gli amatori d'arte, anche colti e intelligenti, con cui ho avuto occasione di parlare del quadro in quest'ultimo anno, traevano dalle parole del Vasari l'impressione, che fra Bindo Altoviti e Cosimo dei Medici, corressero rapporti cordiali; qualcuno spiegava senz'altro il trasferimento di proprietà come effetto di un grazioso donativo fatto da quello a questo. Nulla di più errato. Bindo Altoviti che esercitò a Roma la banca fondata da suo padre Antonio, e accumulò una



La Madonna dell'Impannata, di Raffaello, scoperta in America.
Particolare della testa della Vergine.

È visibile la giustezza e la delicatezza del disegno e del chiaroscuro. Si osservino gli occhi
il naso, la bocca, i capelli.

fortuna colossale con l'appalto del sale e delle dogane, fu avversario irreconciliabile della tirannide fiorentina dei Medici. Fra l'altro per parte di sua moglie, che era una Soderini, era diventato zio di Lorenzino, l'uccisore di Alessandro dei Medici. Contro Cosimo poi volle prender parte anche a quel disperato e infelice tentativo che fecero i fuorusciti nel 1552 e che porta il nome di battaglia di Siena, fornendo a Piero Strozzi il danaro per

assoldare milizie e mandando a combattere suo figlio Gio. Battista.

Fallito il tentativo, Cosimo dichiarò Bindo ribelle e gli confiscò i beni che si trovavano in Toscana e che regalò tutti o quasi tutti al Marchese di Marignano, suo condottiero, riservando a sè, solo la tavola di Raffaello. Questa la causa del trapasso di proprietà e dell'aggiunta fatta dal Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite*.



La Madonna dell'Impannata, della Galleria Pitti, di ignoto copiatore.
Particolare della testa della Vergine.

Si confronti con quella d'America il disegno ed il modellato degli occhi, del naso,
della bocca e dei capelli.

Ma una domanda sorge spontanea. Bindo Altoviti, nel partecipare così energicamente e scopertamente al tentativo dei fuorusciti, sapeva bene che cosa rischiava; nessuna illusione gli era lecita sul conto di Cosimo, che fin da quando ragazzo diciassettenne era stato assunto al dominio di Firenze, aveva date prove non dubbie del suo animo violento e della sua crudeltà spietata. Ora non doveva egli, prima di tentare la sorte delle armi,

ridurre al minimo la preda che lasciava in mano del nemico, spogliando, fino agli ultimi limiti della prudenza e della possibilità, le sue case di Firenze di tutti gli oggetti preziosi che contenevano, e quindi anche della preziosissima tavola di Raffaello? Se ciò si ammette, si capisce bene come egli non potesse rimuovere il quadro senza sostituire al suo posto una copia. Era un oggetto che in Firenze doveva esser diventato famoso; ciò



La Madonna dell'Impannata, di Raffaello, scoperta in America.
Particolare del S. Giovannino.

Si osservi il disegno ed il modellato dei capelli, degli occhi, della bocca,
quanta ingenua meraviglia vi traspira.

è provato dal fatto che Cosimo, il quale si piccava di essere mecenate di artisti e conoscitore di cose d'arte, lo escluse, unico, da tutto il complesso di beni confiscati che regalò al Marchese di Marignano. Ora l'assenza del quadro non sarebbe potuta passare sotto silenzio, nè senza richiamare l'attenzione del Duca, rivelando prima del tempo i propositi dell'Altoviti.

Gli eventi successivi poi dimostrano che gli Altoviti, se anche riuscirono a salvare la

tavola raffaellesca, ebbero interesse a tenerla segreta. Bindo, dopo la rotta di Siena ebbe a pensare ad altro, e poi morì solo qualche anno dopo la confisca. Gio. Battista, suo figlio, dopo la morte del padre, cercò di riconciliarsi con Cosimo dei Medici, ed in fatto si riconciliò, ottenendo la revoca del bando, da cui la famiglia era colpita; cercò anche per molti anni la restituzione dei beni confiscati; ma, nonostante i suoi sforzi, non l'ottenne.



La Madonna dell'Impannata, della Galleria Pitti, di ignoto copiatore.
Particolare del S. Giovannino.

I capelli arruffati, il viso grossolano, la deficienza di modellatura di tutto il corpo dimostrano una copia assai inferiore.

Questa è una delle ipotesi che si possono fare per spiegare come il quadro originale esista e non sia quello conservato nel Palazzo Pitti.

Ad ogni modo si tratta di una ipotesi, e qui abbiamo qualche cosa che sta al disopra di tutte le ipotesi: il fatto. Questo fatto è costituito dalla perfezione unica del quadro trovato in America.

Colla presente pubblicazione io mi limito a dare al mondo degli studiosi l'annuncio

della scoperta fatta, circondandolo di tutti i dati venuti a mia notizia; ma senza discutere. Certo non posso celare la mia profonda convinzione; ma posso non pronunciare, come non pronuncio, giudizi, lasciando che il proprio giudizio se lo faccia non sulla mia parola, ma sulla testimonianza dei propri occhi, ognuno che avrà occasione e desiderio di esaminare questo quadro.

Certo non sembra senza fato, che questa opera, la quale fu ordinata da uno di quei ric-



La Madonna dell'Impannata, di Raffaello, scoperta in America.
Particolare.

Si noti specialmente la finezza della testa più giovane, com'è modellato l'orecchio.
Poi si noti il senso di desiderio che illumina le due figure.

chissimi mercanti fiorentini che all'esercizio degli affari sapevano accoppiare l'amicizia degli artisti e l'amore e il gusto dell'arte, dopo così lunga eclissi ricompaia negli Stati Uniti, ora che in questa nazione, i magnati dell'industria, della banca e del commercio sembrano gareggiare nel fervore per le opere d'arte coi mercanti del rinascimento.

Veramente il divino sorriso della Vergine dell'Impannata, oggi finalmente restituito alla gioia degli uomini, sembra esortarci a maggior rispetto verso coloro che ci hanno preceduti nella vicenda della vita. Esso ci ricorda che non oggi negli Stati Uniti comincia

questo fervore per l'arte. Già più di ottant'anni or sono, c'era chi spendeva somme, per quell'epoca inaudite, al fine di assicurarsi la contemplazione della bellezza immortale.

Gli studiosi d'arte hanno certo da dolersi di queste lunghe complicate e oscure vicende, le quali, oltre a ostacolare per tanto tempo una così pura opera d'arte all'ammirazione degli uomini hanno fatto fare tante affermazioni infondate, facendo anche addossare sulle spalle innocenti di Giulio Romano e Francesco Penni colpe che a loro non spettavano. Io, che allo studio dell'arte sono dedito fin dall'adolescenza, dovrei dolermi con loro. Ma



La Madonna dell' Impannata, della Galleria Pitti, di ignoto copiatore.
Particolare

Com'è imprecisa l'espressione della testa più giovane, com'è buttato giù l'orecchio.
La testa della vecchia sembra un abbozzo.

non voglio nascondere che in me, allo studio d'arte, è l'uomo con tutte le sue passioni e le sue debolezze.

Se come studioso d'arte di quelle vicende mi debbo dolere, come uomo sono quasi portato a ringraziare il cielo che esse siano avvenute, perchè esse hanno fatto giungere nelle mie mani l'opera d'arte ancora dissimulata nella crosta che la nascondeva, esse mi hanno permesso di indovinarne e poi rivelarne

col mio lungo lavoro l'esistenza occulta. Io mi lusingo, per la fede che ho avuta per sedici anni, contro l'opinione di tutti, per il lavoro lungo e rispettoso che ho durato per dieci mesi, di avere un poco legato il mio nome modesto al capolavoro immortale. E questa illusione — spero che non mi si voglia far carico dell'ingenua confessione — consola un poco la mia vanità di lavoratore modesto e coscienzioso.

Prof. PASQUALE FARINA

CONFRONTO DIRETTO DELLA MADONNA DELL'IMPANNATA DELLA GALLERIA PITTÌ A FIRENZE CON QUELLA D'AMERICA

Il Lazzarini osserva che se Raffaello venne riconosciuto capo-scuola, lo fu non perchè eccelse in ogni ramo dell'arte della pittura, ma perchè nessun altro artista possedette mai, in così alto grado di perfezione ed armoniosamente unite insieme, le tante diverse altre parti dell'arte; e che, quantunque Raffaello abbia commesso dei difetti, questi, però, potrebbero essere pregi in tanti altri artisti, essendo nel grande maestro negligenza di quell'alto grado di perfezione che era capace di raggiungere.

E' stato ammesso che lo stile di Raffaello, come si presenta alla nostra osservazione, è il riflesso della immaginazione, meravigliandoci per i contorni, per la grazia, per la precisione, per la diligenza, per il genio che emana dalle sue opere. — Alcuni critici hanno eguagliato la sua correttezza nel disegno a quella dei Greci ed il Mengs osserva che l'eleganza, di cui Raffaello manca nel disegnare le mani, è particolarmente in evidenza in tutte le altre parti dei suoi nudi, che si ammirano tanto nei suoi lavori del periodo romano.

Ora correttezza ed eleganza di disegno e di proporzioni, mancano nelle figure dell'Impannata di Palazzo Pitti; mentre sono qualità che emergono nell'altra d'America. Le osservazioni da me accuratamente fatte nelle due tavole, analizzando le diverse parti che ne costituiscono il tutto, mi mettono in grado di indicare quelle differenze che dimostrano come in quella d'America sia correttezza nel disegno e grazia nelle forme e nei movimenti delle figure, mentre quella Palatina oltre a mancare di correttezza nel disegno, difetta nelle proporzioni, si da far apparire tozze le figure ed assente la grazia.

Nella tavola della Galleria Pitti non è difficile scoprire la maniera, la tecnica e lo stile dell'artista e lo sforzo suo per ottenere tinte chiare e luminosi effetti delle parti che sono più in luce; in quella d'America è rimarchevole la franca, spontanea esecuzione, la unità di trattamento, la maniera, lo stile di un solo artista, di quegli che concepì, creò e condusse a termine l'opera; nell'impasto dei colori prevalgono la semplicità e la luminosità e ne risulta una trasparenza nelle tinte, in notevole contrasto con quelle della Pitti che sono diventate opache, pesanti e fangose. Dire che il quadro della Galleria Palatina fu dipinto dai discepoli e che l'Urbinate poi ne animasse il tutto dando, di propria mano, ai visi gli ultimi tocchi di pennello, dimostra come si ignori che, pure ottenendo luminosità con pennellate fresche e maestrevolmente applicate sopra un lavoro già finito, tuttavia esse, dopo non molto tempo, avvelenate dai sotto-stanti colori perdono freschezza di tocco e limpidezza di colore e quindi la trasparenza, particolarmente in quelle leggere tinte grigio perlacee che nelle carni servono di passaggi delicati, gradualmente, dalle alte luci alle ombreggiature che fondendosi producono la rotondità delle membra del corpo, insieme a quella naturale plasticità che alla visione produce la sensazione del vero. Tali alterazioni non si verificarono in quattro secoli nell'Impannata d'America

il che dimostra che, dall'imprimatura alle ultime velature, il maestro vi esercitò la sua sapienza tecnica con profonda conoscenza degli effetti voluti e che quindi l'opera fu eseguita dall'esperta mano di un solo artefice, da quella di Raffaello.

Tutte le figure sono presso che tozze nella tavola di Palazzo Pitti. La testa di Santa Caterina è meno inclinata dell'altra d'America; la faccia è più piena il collo più corto e un po' meno scoperto; l'orlo della tunica verso la spalla destra è più in alto e ne consegue una diminuzione della distanza fra l'orlo della tunica ed il contorno della cuffietta che copre il capo; il collo è taurino, solido, poco modellato. Il viso della Vergine è più corto dall'attaccatura dei capelli sulla fronte alla fossetta del mento, in proporzione all'ampiezza dello zigomo a cominciare dalla curva della guancia destra sotto l'occhio all'elice dell'orecchio che non è del tutto finito a contrasto di quello della Madonna d'America che è perfetto; inoltre l'angolo mascellare ed il collo è più corto, più ampio e gonfio. Si nota poi come sia più calata la punta del naso dal contorno della narice; il labbro superiore non è ben disegnato e priva la bocca della Vergine della dolcezza, della espressione del sorriso e di quella tenerezza materna che si denotano nella bocca dell'altra d'America. I contorni delle diverse parti del viso sono accentuati da linee nerastre e non determinati dal passaggio delle luci fondendosi nelle ombre. Si osservi lo sguardo vago ed assonnato nella Vergine della Pitti, mentre nell'occhio dell'altra v'è vita e sembra che guardi, così come Raffaello aveva voluto, Santa Elisabetta.

Esaminiamo ora la testina ed il corpo di Gesù nella tavola Palatina. Il corpo a partire dal contorno superiore della spalla e per tutta la sua lunghezza risulta corto in proporzione all'ampiezza del ventre ed al suo contorno a destra di chi guarda, come anche è corta la coscia destra che entra subito a formare il ginocchio gonfio; e poco bene sono modellate le ossa che formano la rotula; dal ginocchio sino al malleolo, il polpaccio, lungo la tibia, continua ad essere troppo ampio, sino all'attacco del piede che è largo dal pollice al mignolo non poggiando bene sulla coscia sinistra di Santa Elisabetta.

Si noti la forma esterna del ginocchio della gamba sinistra e come poco bene sentito sia il modellato delle parti dal contorno esterno del polpaccio a quello esterno della tibia. Tutti questi rilievi fanno giustamente emergere il naturale sviluppo anatomico di tutte le parti del corpo di Gesù nella tavola Americana. In esso si rende spontanea l'azione delle singole membra e dall'insieme nasce grazia di movimenti ed eleganza nelle forme, mentre al modellato del nudo viene impressa la plasticità e le relative mollezze dei muscoli e della carne di un corpo che ha moto, che vive ed il cui atteggiamento corrisponde all'espressione del volto; espressione dell'animo giulivo che riflette l'emozione di essere aggrappato all'orlo del colletto del vestito della mamma, la quale con un tenue sorriso sulle labbra esprime nel volto la sua

tenerezza materna. Nel volto invece del bambino della Impannata della Pitti, a parte il modellato manchevole, il chiaro-scuro è trattato in modo da rendere ampi e gonfi i pomelli ed angoloso il mento; l'occhio destro è diverso nel disegno ed è più basso di quello sinistro mentre le pupille mirano a diverso punto una dall'altra.

Noto ancora nella tavola Palatina che la parte della spalla di Santa Elisabetta, dall'omero alla scapola, non sia stata compresa dal pittore nella forma anatomica, tanto che il copista, preoccupato di rendere le varie pieghe dello scialle bianco che copre il capo sino alla vita nella maniera più esatta possibile, dimenticava di indicarla; se ne osserva l'assenza.

Così come manca la pienezza dell'anca destra che dovrebbe essere piuttosto notata poichè la Santa è seduta. Il copista che ignora la struttura anatomica del corpo umano non nota le forme sotto alle vesti, delle quali cerca di imitare l'andamento contando le pieghe e non accorgendosi che trattando il chiaro-scuro, aumentando o diminuendo le masse d'ombra, viene ad alterare se non addirittura a distruggere le umane forme.

Come il braccio destro del Gesù, così anche il sinistro del San Giovannino è più lungo dell'avambraccio dal deltoide al gomito.

Nella tavola americana la plasticità del modellato del viso di Gesù, che sembra inviti a carezzarlo, è stata resa con un meraviglioso rilievo e ciò è effetto del sapiente chiaroscuro, risultante non da bianco e nero, ma dalla fusione di colori che imitano perfettamente la carne. Raffaello sapeva interpretare e rendere la carne in modo da ottenere la completa illusione del vero, modificando con somma diligenza la forza delle ombre e dando ai riflessi le giuste luci. La vita che è infusa nell'espressione degli occhi, nel sorriso della bocca, è un fatto che fa concepire come il sommo maestro vedeva e sentiva, e che emancipatosi dalla schiavitù di un convenzionalismo da accademici, plasmò il divino bambino con un palpitante realismo. E non soltanto nel viso infuse verità di forma, ma modellò e colori con eguale sentire tutte le altre parti del corpo animandolo di una vita sana, vigorosa ed in azione.

Se esaminiamo il quadro del Gesù, nel quadro della Pitti, vediamo una bocca che vorrebbe ridere ma che non riesce a far comprendere quale è la espressione del sorriso; negli angoli boccali poi, dove le due labbra si congiungono, non ne è precisato l'attacco, cosicchè a me sembra chiaro che il pittore non potè, non seppe finire. Mentre si osservi come bene determinate e congiunte sono le labbra nel Gesù della tavola d'America, e come bello sia il colore roseo che, nel modellarle, le rende carnose.

La maniera di produrre l'effetto di luce negli occhi e di riflesso nelle pupille è simile a quella degli occhi della Vergine della Madonna Sistina del Doni e della Donna Velata, con i riflessi nell'iride, tra la pupilla e la cornea, che rendono l'occhio vivido e trasparente. Questi effetti di luminosità non sono ottenuti negli occhi della Madonna, del Gesù e del San Giovannino, del quadro della Pitti, poichè l'artista ignorando gli elementi pittorici, non potè conseguirli. Soltanto Raffaello ne possedeva il mistero e, da maestro ed interprete delle umane emozioni, ne faceva tesoro.

Si noti che l'Impannata della Pitti è dipinta su tre tavole connesse insieme. Quella d'America, su quattro tavole di legno castagno. La prima delle tre che formano la tavola su cui l'Impannata della Pitti fu dipinta è molto più larga delle altre due; in quella d'America le quattro tavole sono di dimensioni eguali. Si sa che il legno, a seconda della temperatura, subisce in modo notevole effetti di contrazione ed espansione; ed a seconda della dimensione le tavole più larghe sono maggiormente sensibili a risentire tali effetti, sovente curvandosi in maniera convessa o concava, e non raramente si è verificato, che una sola tavola ha presentato le due forme di contrazioni fibrose verso le due estremità, e cioè quella convessa in una parte e la concava in quella opposta. Allorchè si ha bisogno di diverse tavole per formarne una di larghe dimensioni è necessario che esse siano dello stesso legno, di uguali dimensioni e che le fibre legnose siano organicamente disposte in maniera da seguire tutte la stessa direzione. Se nel connetterle una di esse viene messa con una delle superfici volta in senso contrario delle altre e le fibre legnose corressero inversamente, ne potrebbe derivare un risultato disastroso, in quanto potrebbe verificarsi una contrazione concava, mentre nelle altre avverrebbe quella convessa; queste alterazioni derivano da speciali condizioni di clima e di ambiente più o meno asciutto od umido.

L'artista che pensa di perpetuare la conservazione dei suoi lavori, attende, innanzi tutto, alla scelta del materiale, sia esso legno o tela, che dovrà servirgli per la costruzione del soggetto ideato.

Il pittore che venisse incaricato di eseguire quadri a scopo commerciale, o di copiarne altri già eseguiti e destinati a sostituire l'originale non si preoccupa, o per deficienza tecnica, o perchè non dà peso alla durata, dell'accurata scelta del materiale, pur di trovare quello che può servirgli per la bisogna.

L'Impannata, quella che Bindo Altoviti volle concepire da Raffaello ed eseguita attraverso l'interpretazione del sommo maestro, dovette essere sostituita ed il pittore che produsse la copia avrebbe avuto bisogno di una tavola di dimensioni uguali a quella su cui l'originale era stato dipinto. Non trovate le diverse tavole necessarie a formare quella di grande dimensione di cui aveva bisogno, trovatenne tre invece di quattro, se ne servì ugualmente e vi dipinse sopra senza curarsi della possibilità di danni che avrebbero, col tempo, potuto accadere al dipinto.

Pur non essendosi verificata alcuna alterazione notevole alla Impannata di Palazzo Pitti, tuttavia dovrebbe essere sufficientemente provato che non soltanto Raffaello, ma anche nessuno dei suoi discepoli già nel 1512-13 provetti assistenti del Maestro, esperti anch'essi nella scelta e nella scrupolosa esattezza della preparazione del materiale, avrebbe consentito di dipingere su tavola di parti di dimensioni differenti.

Il pittore copista, pur di eseguire presto il compito affidatogli, considerò di ottenere il suo fine nulla preoccupandosi dei mezzi per conseguirlo.

La Impannata della Pitti è una copia fatta a Firenze e non a Roma.

Firenze, Gennaio-Marzo 1935.

PASQUALE FARINA

PIANO DI SISTEMAZIONE DELLA PIAZZA VITTORIO EMANUELE A DESIO

L'Architetto Antonio Varlonga ci ha mandato i grafici del piano regolatore che egli ha studiato con passione per la piazza principale della cittadina di Desio.

Noi li abbiamo accolti con piacere e volentieri li pubblichiamo come omaggio devoto a S. S. Pio XI, augurando, che la città di Desio non solo sia orgogliosa d'aver dato i natali al Vicario di Cristo in terra, ma che questo giusto orgoglio traduca in opere imperiture a conservarne la memoria.

Proprio in questi giorni la facciata della Basilica di Desio è stata coperta dalle impalcature per i restauri che saranno un fatto compiuto a ricordo dell'ottantesimo anno del Papa.

In mezzo alla piazza rimane come sperduto il monumento di Sua Santità. La sua ricercata ricchezza è una nota stonata fra le casupole paesane che la circondano e chi si recherà a Desio a visitare la città del Papa certo se ne riporterà un'impressione poco solenne.

Vorremmo anche dire di più per incuorare questa gente indubre e ricca a voler mettersi all'altezza de' suoi mezzi e della sua idealità. Ma crediamo che non saranno necessarie raccomandazioni, se si guarderanno d'intorno, se penseranno al loro grandissimo Concittadino, si scuoteranno certo vedendo che anche dal di fuori c'è chi pensa al loro onore, alla loro gloria per amore del padre di tutti, il Papa.



Desio - Piazza Vittorio Emanuele - La chiesa prepositurale e il monumento a Pio XI.



Sistemazione della Piazza Vittorio Emanuele a Desio - Arch. Antonio Varlonga
Visione prospettica dalla via principale.

(Fot. Porta)

La necessità di una organica sistemazione della Piazza V. E. di Desio mi apparve fin da quando, alcuni anni fa, ebbi occasione di visitare per la prima volta la città che diede i natali al Sommo Pontefice Pio XI.

Da tempo si parlava di una sede più decorosa degli Uffici del Comune, come del rioridino o rifacimento della facciata del Tempio, ora Basilica.

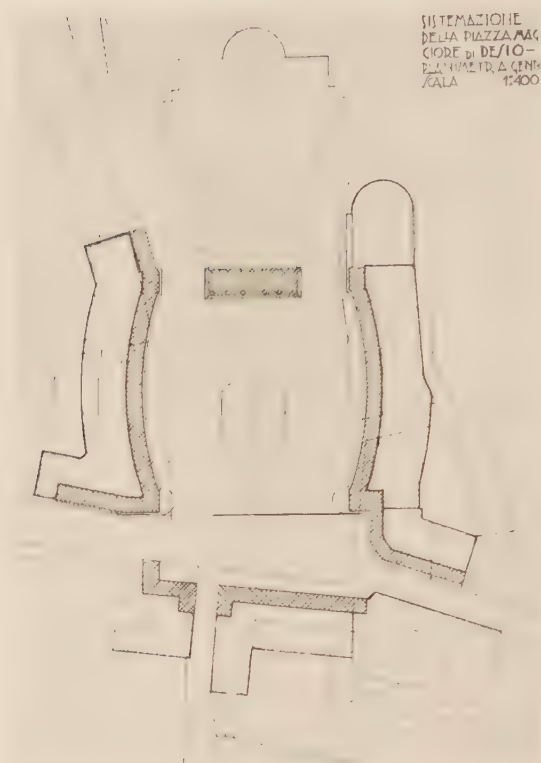
Solo lo scorso anno, nel mese di gennaio, per il premuroso interessamento dell'Ing. Fiammengo di Desio ho potuto avere alcuni dati interessanti la planimetria generale del centro cittadino e intraprendere lo studio del progetto in esame.

Il concetto propostomi fu di dare una veste di schietta architettura alla Piazza maggiore della città con l'intento di non turbare minimamente la facciata della Basilica, opera del Richini, e creare nel contempo un opportuno coronamento al monumento del Papa della

conciliazione che sorge nel centro della Piazza. La soluzione a tracciato simmetrico della planimetria mi venne suggerita sia dalla modesta vastità della Piazza come dalla non eccessiva mole della Basilica.

Infatti, come si può rilevare dalla veduta d'assieme, i fabbricati circostanti sono stati tenuti volutamente, come dire, in soggezione rispetto al tempio, mentre i portici con l'arretramento delle fronti dopo il primo piano, non oltrepassano per altezza, quella del monumento al S. Padre. Problema da considerarsi attentamente sia pel suo valore estetico di masse come per quel largo senso di respiro, che deve dare la piazza in cui la base del monumento al S. Padre occupa trasversalmente più di $\frac{1}{3}$ della sua larghezza.

La disposizione dei principali fabbricati a leggera esedra ha permesso di dare maggiore vastità alla piazza, attorno al monumento, oltre una più consona proporzione in rap-



(Fot. Porta)

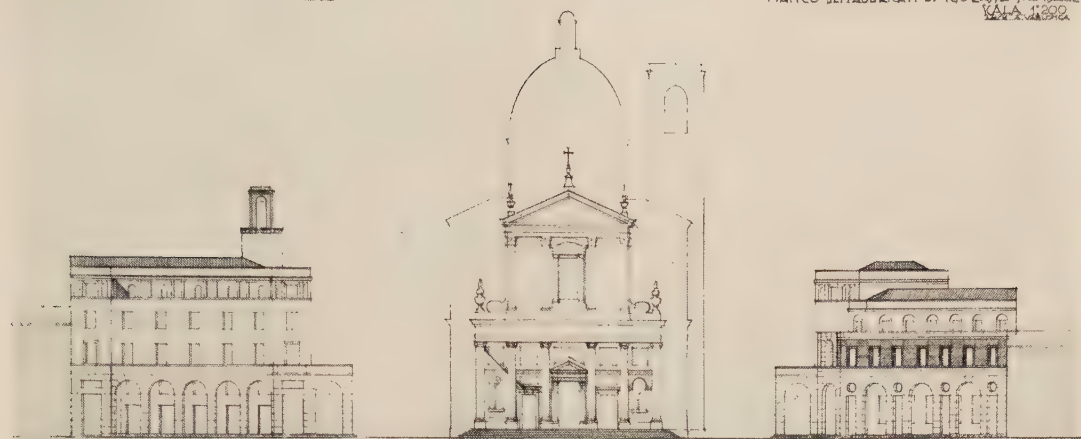
Piazza V. Emanuele a Desio - Arch. A. Varlonga,



(Fot. Porta)

Sistemazione della Piazza Vittorio Emanuele a Desio - Arch. Antonio Varlonga.
Visione prospettica dalla Chiesa Prepositurale.

SISTEMAZIONE DELLA PIAZZA MAGGIORE DESIO

PIANTO DEI FABBRICATI INVOLGENTE STRADALE
VALA 1890

(Fot. Porta)

Piazza Vittorio Emanuele a Desio - Arch. Antonio Varlonga.

porto e al monumento e alla Basilica.

Il raccordo planimetrico tra gli edifici centrali e quelli posti sulla Via Provinciale, oltre ai fianchi della Basilica avviene, come si può scorgere dalla planimetria generale, senza occupare più del necessario la proprietà privata; mentre gli attuali edifici in fregio alla Via Principale, di fronte la Basilica, verrebbero demoliti e ricostruiti sul nuovo tracciato, con veste architettonica in armonia alla sistemazione generale estetica della Piazza.

L'arretramento da questo lato della Piazza permette la creazione di uno spiazzo, oltre ai portici, al riparo dall'intenso traffico sull'unica arteria che attraversa la città percorsa da ogni sorta di veicoli.

Il rifacimento della facciata della Basilica che da tempo interessava l'autorità religiosa come la Soprintendenza dei monumenti, mi animò a studiare due soluzioni le quali, pur mantenendo inalterate le linee decorative e architettoniche dell'opera Richiniana, consigliato dalla Soprintendenza, ar-

ricchiscono la facciata di un grande pronao coassiale coll'asse maggiore alle due testate dei portici degli edifici circostanti.

In una di queste soluzioni che porta in avanti l'attuale facciata quanto è largo il sottostante pronao, permette la sistemazione della cantoria e la collocazione in essa dell'organo che ora si vede appeso a una parete interna della Basilica.

Il problema della nuova sede comunale verrebbe risolto col nuovo edificio il quale, posto al lato destro della Piazza e continuazione sulla via Principale, con la sua torre centrale, raduna gli uffici comunali, mandamentali, l'Ufficio Tecnico ecc. nonchè quelli della Pretura. A sinistra altro edificio studiato per alloggi privati, grandi e piccoli, con ogni comodità moderna, per uffici legali, associazioni, ecc.

Al piano terreno, negozi, sede di associazioni, ecc.

Il fabbricato d'angolo in raccordo alla via provinciale, il piano terreno può essere adi-

INTERNAZIONE DELLA PIAZZA MAGGIORE A DESIO

SEZIONE TRASVERSALE DEI FABBRICATI
E VARIANTE FACCIATA CHIESA ALLA 1/200



(Fot. Porta)

Piazza Vittorio Emanuele a Desio - Arch. Antonio Varlonga.

bito a sede di qualche istituto Bancario locale, ass. Combattenti ecc. Ai piani superiori alloggi privati.

Dei suddetti edifici sono stati studiati oltre quella del piano terreno, anche le piante dei piani superiori.

Il problema finanziario date le nuove condizioni del mercato del lavoro può essere opportunamente studiato. Da un computo fat-

to nel marzo del '36, tenuto conto degli espropri di proprietà private, la spesa si aggirava su L. 6.500.000.

Premetto che fino dall'aprile del 1936 il progetto fu cortesemente preso in visione da S. E. Conte Ratti, nipote di S. S. Pio XI, da Mons. Bandera, dall'On. Podestà e Vice Podestà di Desio oltre che dal Conte avv. Longoni.

Arch. ANTONIO VARLONGA





VIA CRUCIS IN BRONZO FUSA E CESELLATA

Questa Via Crucis studiata dal Maestro Scultore Cornelio Turelli della Scuola B. Angelico vuole rispondere al desiderio di molti rettori di Chiese che intendono presentare ai loro fedeli una pia illustrazione dei quattordici quadri della passione del Signore.

I parroci chiedono una visione semplice, chiara, piena di sentimento ma anche lontana dalle eccessività che il popolo non comprende e non vuole.

Lo scultore Turelli ha veramente risposto a questi requisiti? Ne lasciamo giudici i let-

tori che, dalle quattordici illustrazioni, possono formarsi una alquale idea dell'opera.

Egli ha inteso di meditare gli episodi facendo partecipare alla visione umana il commento della visione angelica.

Erode lascia condannare a morte Gesù e gli angeli inorridiscono al grave misfatto; Gesù abbraccia la croce e gli Angeli lo seguono addolorati; Gesù cade la prima volta e gli Angeli soffrono con Lui; Gesù incontra la sua SS. Madre e gli Angeli rimangono estatici in contemplazione.



I

Allora Pilato rilasciò loro Barabba e rimise ad essi Gesù flagellato perchè fosse crocifisso.

(S. MATTEO XXVII)

XI

E giunto sul luogo detto il Calvario, quivi crocifissarono lui e i malfattori, l'uno a destra e l'altro a sinistra.

(S. LUCA XXIII)

(Fot. Crimella)



II

E portando la sua croce s'avviò al luogo detto del Teschio che in ebraico si dice Golgota.

(S. GIOVANNI XIX,17)



III

Gesù cade la prima volta sotto la Croce.

(Dalla Tradizione)



IV

Gesù incontra la sua Santissima Madre

(Dalla Tradizione)

Le espressioni degli angeli nella mente dell'artista devono essere la guida alla meditazione delle anime pie.

E se il Cireneo aiuta il divin Maestro gli Angeli ci insegnano a prendere parte ai dolori del Martire divino, e quando la Veronica asciuga il volto al Maestro vogliono che anche noi abbiamo pietà delle sue pene.

E gli Angeli piangono per la nuova caduta e partecipano al dolore delle figlie di Geru-

salemme, e raccolgono il Sangue divino nei loro calici e portano nel sepolcro la palma e la croce della vittoria!

Pensieri bellissimi che con facilità passano dagli occhi alla mente dei fedeli e che dovrebbero discendere a commuovere il cuore di noi tutti.

Questo tipo di commento non è nuovo nella storia delle arti. Ricordiamo i commenti vivissimi di Giotto come nella illustrazione



V

E nel menarlo via, afferrarono certo Simone Cireneo che veniva di campagna e gli misero addosso la Croce, perchè la portasse dietro Gesù.

(S. LUCA XXIII-26)



VI

La Veronica asciuga l'augustissimo volto di Gesù coperto di sudore e di sangue.

(Dalla Tradizione)



VII

Gesù cade per la seconda volta sotto il peso della Croce.

(Dalla Tradizione)

(Fot. Crimella)



VIII

E lo seguiva gran quantità di popolo e di donne che lo piangevano e ne menavano lamento. Ma Gesù ad esse rivolto disse: Figlie di Gerusalemme, non piangete sopra di me, piangete su voi stesse e sui vostri figli.

(S. LUCA XXIII)



IX

Gesù cade per la terza volta sotto il peso della Croce.

(Dalla Tradizione)



X

E arrivati al luogo detto Golgota gli dettero da bere del vino mescolato con fiele: e assaggiato, non volle bere.

(S. MATTEO XXVII)

della Crocefissione della prima pagina di questa stessa Rivista.

I singoli quadri sono posti in semplici cornici di legno nel timpano delle quali è inclusa la croce di legno scuro benedetta. Questa croce di legno è essenziale per la be-

nedizione della Via Crucis e per l'acquisto delle S. Indulgenze concesse da S. Madre Chiesa.

In calce nella cornice è scolpita la didascalia che spiega il fatto rappresentato nei singoli quadri.



XII

Ed era circa l'ora sesta, quando si fece buio per tutta quanta la terra fino all'ora di nona per l'oscurarsi del sole, e il velo del tempio si squarciò per mezzo. E Gesù gridando disse: Padre nelle tue mani raccomando lo spirito mio. E ciò dicendo spirò.

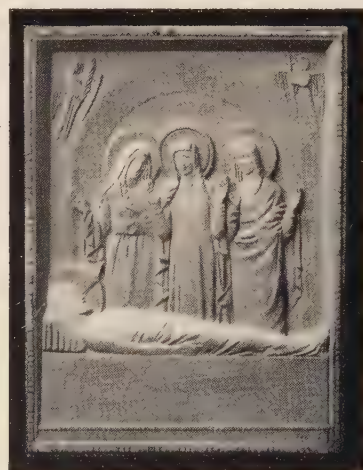
(S. LUCA XXIII)



XIII

E Gesù venne deposto dalla Croce in grembo alla sua SS. Madre.

(Dalla Tradizione)



XIV

E depostolo (Giuseppe d'Arimatea) l'involse in un lenzuolo e lo pose in una tomba, scavata nel sasso in cui nessuno fino allora era stato posto.

(S. LUCA XXIII)

(Fot. Crimella)



TRATTAZIONE TEORICO PRATICA DI PRINCIPII ESTETICI PER G. TRONI

Quid est pulchrum?

Cos'è il bello? Noi crediamo difficile una definizione adeguata e comprensibile del bello senza una definizione simultanea del vero e del bene.

Incominciamo adunque a farci un'idea di ciò che è vero.

Ciò che esiste possiede la prima ragione della verità, cioè, la verità dell'esistenza.

Tutte le cose create esistono, quindi tutte hanno una base di verità.

Ma l'esistenza non è ragione di tutta la verità. Perchè una creatura possa dirsi vera in senso totale, non basta che esista, ma è necessario che nella sua esistenza sia conforme alla Mens creatrice.

Le creature uscite dalle mani di Dio avevano tutte questa rispondenza quindi questa verità totale, ma dopo la caduta la rispondenza fu disturbata e di conseguenza fu disturbata la verità.

Nello stato attuale è perciò difficile ritrovare nelle cose la verità totale.

La verità sta adunque nell'essenza delle cose in quanto sono conformi alla Mente creatrice ed ordinatrice di Dio.

Le cose però possono possedere una verità secondaria dipendente dalla mente ricostruttrice e riordinatrice dell'uomo.

Anzi l'uomo è condannato a questa ricostruzione a questo riordino delle cose, secondo la sua mente in rispondenza della Mente di Dio.

Il vero è la conformità della essenza delle

cose alla mente divina, sia promanante dalla creazione, sia derivante dalla riordinazione umana.

Se la comprensione del vero è raggiunta, cerchiamo di comprendere ora il bonum.

Il bonum, nelle cose, dipende dal verum. Solamente possono essere buone le cose che sono nella loro essenza conformi e in quanto conformi alla Mens divina.

Ma la bontà delle cose è una qualità inerente ad esse in quanto debbono corrispondere alle relazioni delle creature tra loro.

Esemplifichiamo su bontà materiali.

Un frutto è vero perchè la sua natura risponde al pensiero della creazione ed all'opera coltivatrice del giardiniere.

Il frutto è buono perchè Dio volle che la rispondenza al suo ordine di verità si traducesse al di fuori in una rispondenza di appetibilità per le creature.

Perciò noi possiamo dire che il *bonum* è una qualità delle cose per la quale diventano conformi ai nostri appetiti sia corporali che spirituali. Allo stesso modo che per il vero, l'uomo può concorrere a ristabilire e ad aumentare le qualità di appetibilità nelle cose e quindi la loro bontà.

Ed ora veniamo al nostro punto cioè al bello.

E' definito lo splendore del vero e del bene. E' cioè *la qualità per la quale una creatura risulge a noi in quanto che nella sua essenza risponde alla Mens divina (verum) ed in quanto ancora nella sua essenza risponde alla appetibilità che Iddio ha stabilito nella creatura.*

L'uomo è pure destinato dalla Provvidenza a riordinare le espressioni del bello.

Dio è sommo vero, la sua essenza risponde alla sua Mente, esse si identificano in Lui.

Dio è sommo bene, perchè è il sommo appetibile, l'ultimo fine di tutte le creature.

Dio è sommo bello, perchè alla infinità della sua essenza vera e buona risponde l'infinità del suo splendore.

Anzi nell'essenza divina si identificano il vero, il bene ed il bello.

* * *

Come abbiamo accennato nella introduzione, attualmente nella creazione non esistono semplicemente le opere positive di Dio, ma esistono pure le opere negative, opere dell'uomo peccatore.

Perciò noi potremmo ora stabilire le opposte definizioni, del falsum, del malum, del deforme e dimostrare come è *falso ciò che non corrisponde o in quanto non corrisponde alla Mens creatrice o alla mens riordinatrice.*

Come è *cattivo ciò che non ha più le qualità di rispondenza tra le creature in ordine al fine divino.*

Come è *brutto ciò che è privato della attrattiva esteriore in rispondenza del vero e del bene.*

Ma dopo quanto abbiamo già detto ciascuno può dedursi questi concetti e noi dobbiamo accennare al vero ed al bene solo in quanto è necessario per far comprendere il bello. Allo stesso modo che è necessario accennare alla energia elettrica ed alla lampadina incandescente quando vogliamo discorrere dello splendore della luce artificiale.

Il bello è oggettivo.

Dalla definizione che abbiamo cercato di dare del bello risulta evidente che esso aderisce come qualità alle cose; cioè si concretizza in un oggetto, è oggettivo.

Lo stesso deve dirsi del brutto, ma in senso

negativo, in quanto che anch'esso aderisce come qualità alle cose e diventa oggettivo.

Il fattore della bellezza è Dio creatore e può diventare anche l'uomo come strumento ricostruttore secondo la Mente divina. Il fattore del brutto non può essere che l'uomo il quale lavora contro la Mente divina a togliere, a distruggere l'ordine nelle creature.

Ma quando l'essere è stato investito della bellezza ne diventa esso il possessore, così quando l'essere ne è stato in parte spogliato esso porta le stimmate di questa deficienza che noi chiamiamo bruttezza.

Un uomo, una donna che siano bellissimi nelle proporzioni del loro corpo, nelle fattezze del loro sembiante, hanno ricevuto questo splendore da Dio insieme all'esistenza e la loro esistenza dipende sempre da Dio e perciò anche le qualità ad essa inerenti della bontà e della bellezza.

Ma l'esistenza è oramai in possesso dell'uomo e della donna come pure le qualità da essa derivanti cioè la bontà e la bellezza.

Una statua modellata dall'artista ha ricevuto da lui l'armonia delle forme, l'espressione del pensiero, tutte insomma le qualità che la rendono bella. Ma queste qualità poi rimangono nella statua indipendentemente dall'artista.

Notiamo però che alla statua l'artista ha dato appena la forma non l'esistenza nella materia, la quale anche nella statua è sempre dipendente nella sua origine e nel suo essere dalla Mente di Dio.

Il Mosè di Michelangelo è sempre di una bellezza incomparabile, quella che gli ha trasfuso Michelangelo e la bellezza rimane anche essendo morto il genio che ce l'ha data.

A maggior ragione le creature rimangono nella loro essenza e colle loro qualità native o acquisite, indipendentemente da me che le considero e ne traggo ragione di godimento o di disgusto.

Esse erano belle o brutte prima che io avessi la vita e le potessi considerare, e continueranno ad essere belle o brutte anche quando io scomparirò da questo mondo ed i miei sensi non le potranno più percepire.

Ciò è quanto si può dire anche per il buono dal quale deriva come splendore il bello.

Lo zucchero è dolce, possiede cioè la qualità buona della dolcezza, tanto che io lo assaporo come se io non mi curi di assaggiarlo.

MEDITAZIONI SU GIOTTO

L'edificio che Giotto doveva decorare non era una basilica creata per la cattedra del vescovo o per le adunate del popolo; non era nemmeno una chiesa parrocchiale dedicata alla cura delle anime. Era una cappella votiva e mortuaria, il cui intimo significato si riassume in due parole: espiatione e commemorazione.

In nessun tempo l'ammassamento ozioso delle ricchezze riscosse il pubblico biasimo, come nel Medioevo. Il tenore di vita era anche per i ricchi tanto modesto, da non esigere forti dispendi.

Si poteva godere con poco, perchè semplici ci erano le fonti del piacere. Il denaro accumulato negli scrigni si considerava sottratto alla pubblica munificenza, alla bellezza del culto e allo sviluppo delle arti.

Ruskin ricorda un manoscritto alluminato del secolo XIV, ov'era rappresentata la consacrazione di una chiesa; accanto, per contrasto, si vedeva un avaro sul letto di morte, a cui un diavolo strappava dalla bocca l'anima trista.

Enrico degli Scrovegni doveva alla cupidigia paterna la ricchezza con cui aveva potuto comperare l'area dell'Arena, che i Deslamini tenevano dal secolo XI, per decreto dell'imperatore.

La giustizia umana e divina chiedevano un'offerta di espiatione e di tutte le offerte che l'uomo può fare alla Divinità, nell'ordine delle creature, l'opera d'arte è indubbiamente la più alta.

Al pregio inestimabile, che le viene dalla bellezza, s'aggiunge il duro sacrificio ch'essa costa all'artista e la cura d'amore che richiede al committente.

Enrico e Giotto vollero che la pittorica offerta di espiatione fosse colma e traboccante, come lo scrigno dell'avar. Nessuna parte della chiesa fu lasciata senza ornato. Non solo le intere pareti vennero ricoperte d'istorie, ma

queste si annidarono nei fregi, si costrinsero piccine nei medaglioni lobati, dove è una gioia scoprirle oggi per meditarle.

Ma la cappella degli Scrovegni era anche mortuaria, eretta da Enrico per sè e per il padre. Bisognava dare alla tomba un posto d'onore e il più nobile era dietro l'altare.

Questo uso funebre mutò il carattere del presbiterio. Esso non fu più il centro iconografico del monumento; le istorie vennero a concludersi e quasi a spegnersi in un pianissimo attorno al sepolcro di Enrico. La *Dormitio Virginis* chiude nel santuario il poema mariano che Giotto ha intrecciato a quello di Cristo, nelle pareti dell'unica navata. Il canto principale cala qui di tono; Giotto, che si era riservata l'aula maggiore, per operarvi con un crescendo ammirabile, dall'Annunciazione al Giudizio Universale, lascia agli alunni la cura di condurre a termine le liriche lodi di Maria.

Il carattere mariano della chiesa è accentuato dal trovarsi sull'altare la statua della Vergine, che porta in braccio il Cristo. Essa è una derivazione dell'antica Odigitria, divenuta umanamente materna e gaia.

Mamma e Bambino discorrono gioiosi, avanzando verso il tempio per la Presentazione. Gli angeli che fiancheggiano il gruppo con faci sembrano celebrare la consacrazione del primogenito. Le tre statue formano gruppo; l'una prende vita dall'altra.

La dedicazione della cappella alla Vergine s'imponeva per più ragioni. L'ordine dei Cavalieri di S. Maria a cui il defunto Scrovegni apparteneva, aveva per missione di difendere la Vergine dagli assalti degli eretici. Nulla dunque di più naturale che porre la memoria di Reginaldo sotto la protezione di Colei, la cui gloria aveva predicato sulla terra. Forse la cappella continuò a servire alle adunate dei Cavalieri, che potevano leggersi

le lodi della loro divina Signora. Nell'area dell'Arena v'era, come abbiamo visto, una tradizione di scene sacre, celebrate in onore di Maria. Ma per capire l'importanza che l'iconografia della Vergine ha in quest'opera di Giotto e in genere nell'arte tutta di quella generazione, bisogna pensare alle vicende del culto Mariano, da S. Bernardo a Dante.

Dal giorno che i Canonici della Cattedrale di Lione avevano introdotto nel coro la festa dell'Immacolata (1140), i dottori della Cristianità s'erano divisi in due campi, Ugo da S. Vittore, S. Pier Damiani, Alessandro d'Ales, S. Bonaventura e Alberto Magno sostenevano la dottrina dell'essenzone di Maria dal peccato originale; i Domenicani, autorizzati dall'imprecisa impostazione del quesito teologico, parlavano e scrivevano in contrario senso.

Ma la lotta più vivace era impegnata fra la devozione popolare e gli eretici.

Col negare la duplice natura di Cristo, i ribelli Catari e Albigesi annullavano anche l'alta dignità di Maria, madre del vero Dio e vero Uomo. Iconoclasti, combattevano specialmente il culto popolare verso le antiche e preziose iconi Mariane.

Vi era da vendicare una pubblica offesa alla Vergine; arte e poesia se ne fecero aralde.

La poesia fu la prima a sciogliere i cuori in dolci affetti alla madre di Dio.

La Panagia, la Theotocos si scosse dalla sua sacra immobilità, divenne la Mamma amorosa delle meditazioni bonaventuriane.

La pittura serbò più a lungo i motivi jeratici, sinchè, con l'umanissimo Giotto, discese dall'altare e prese a camminare nella vita.

EVA TEA.



COME SI DEVE ATTENDERE ALLA DECORAZIONE DELLA CASA DEL SIGNORE

Il Duomo di Monreale.

Vita pubblica di Gesù

Proseguendo nella nostra descrizione possiamo a piacere continuare nella elencazione dei quadri che sono nel transetto, ai due lati di destra e sinistra, dove si svolge la vita pubblica del Redentore, come possiamo saltare alle navatelle del corpo del tempio dove sono descritti i miracoli.

Per amor di ordine locale preferiamo ri-

manere nel transetto rimandando a dopo la visita alle navatelle.

Il transetto come si collega nel centro col grande santuario, così si collega ai due capi coi piccoli santuari delle cappelle dedicate a S. Pietro e S. Paolo.

In queste sono svolti i fatti degli Atti degli Apostoli riguardanti i due santi che descriveremo poi.

Invece nel transetto propriamente detto si svolgono i fatti della vita pubblica del Signore.

Incominciamo dal lato destro in alto e girando da sinistra a destra troviamo prima le scene di Gesù tentato nel deserto. Sono tre episodii:

Nel primo è tentato perchè muti le pietre in pane: *Si filius Dei es dic ut lapides isti panes fiant. Scriptum est non in solo pane vivit homo.*

Nel secondo è tentato perchè si butti dalla sommità del tempio: *Si filius Dei es mitte te deorsum. Gesù risponde: Scriptum est non tentabis Dominum Deum tuum.*

Nel terzo, Satana mostra a Gesù le ricchezze del mondo e le promette a Lui qualora lo adori: *Haec omnia tibi dabo si cadens ado-*

raveris me. — E Gesù risponde: *Scriptum est enim, Dominum Deum tuum adorabis — Tum reliquit eum diabolus — angeli accesserunt.*

Ai momenti della tentazione nel deserto segue la rappresentazione della guarigione alla probatica piscina. — Dice Gesù al paralitico: *Surge, tolle grabatum tuum et ambula.*

Quindi è rappresentata la guarigione del cieco nato quando Gesù fatto del fango colla sabbia gli tocca gli occhi e lo manda alla piscina di Siloe. Vi è scritto: *Natatoria Siloe. Jesus cum luto facto ex sputo aperuit oculos cecce nati.*

Poi vediamo nel sesto quadro, Gesù è seduto al pozzo cogli apostoli che gli vengono a tergo. La Samaritana trattiene la fune la quale sorregge il secchio sopra il pozzo. Vi è scritto: *Christus sedens iuxta puteum loquitur cum Samaritana.*

A lato nel settimo scomparto è rappresentata la Trasfigurazione di Nostro Signore. Gesù è in mezzo sul monte fiancheggiato da Mosè ed Elia, prostrati ai piedi sono i tre apostoli. E scritto sopra: *Trasfiguratio Domini.*

Al quadro ottavo è la risurrezione di Lazaro.

Gesù viene seguito dal corteggio degli apostoli. Ai suoi piedi si prostrano Marta e Maria; questa sta baciandogli i piedi. Un uomo toglie il coperchio della tomba mentre si tura il naso, un altro turandosi pure il naso è nell'atto di togliere le bende. Si legge: *Resuscitatio Lazari.*

Nel quadro seguente Gesù è seduto su di un ceppo e due discepoli conducono a lui traendoli dalla porta della città l'asina ed il puledro — *Discipuli de Castello ducunt asinam et pullum sicut preceperat eis Jesus.*

Svoltando la parete troviamo la decima rappresentazione, di Gesù che entra trionfante in Gerusalemme. Lo seguono gli apostoli, la folla esce dalla città ad incontrarlo colle

palme. Un uomo è sulla pianta a tagliare i rami, due fanciulli stendono per terra le loro vesti. Vi si legge: *Ramos palmarum.*

Segue subito un altro scomparto, decimo-primo, dov'è rappresentato il cenacolo: *Cena Domini.* Gesù è a capo tavola, tutti gli apostoli sono seduti in giro, Giuda è innanzi alla tavola in atto di ricevere il pane intinto dal Signore.

Poi è la scena della lavanda dei piedi e Gesù sta asciugandoli a S. Pietro il quale si tocca il capo come dicesse, non appena i piedi, ma anche le mani ed il capo. Gli altri apostoli stanno preparandosi al loro turno. Vi si legge semplicemente: *Mandatum.*

Al quattordicesimo quadro Gesù è nell'orto degli ulivi con due scene unite. Sopra egli prega ed è confortato dall'angelo, sotto va a muovere dolce lamento ai suoi apostoli. — *Quid dormitis? Vigilate et orate ut non intretis in tentationem.*

Continua la scena drammatica sapientemente composta del bacio del tradimento. Giuda sta baciando il Maestro che è nel medesimo tempo afferrato da due sgherri; uno l'ha preso per una mano l'altro l'afferra alle spalle. S. Pietro è addosso al servo del sacerdote nell'atto di tagliargli l'orecchio; S. Giovanni dietro è commosso e tutti gli sgherri fanno prospettiva all'indietro. — *Traditio Domini.*

Chiude il ciclo la magnifica scena di Gesù tradotto innanzi a Pilato. Il divin Maestro viene innanzi seguito dagli accusatori, scribi e farisei. Pilato è seduto in trono entro un tempietto scortato da una guardia. Alla destra di un altro cubicolo si affaccia la moglie di Pilato ed un ragazzetto addita a lei la scena.

Vi è scritto: — *Jesus ductus est ante Pilatum.* Tra il cubicolo di Pilato e quello di sua moglie è pure scritto: *Nihil tibi ex justo illo multa enim passa sum per visum propter eum.*

COMMENTI

Il «Popolo d'Italia» dell'undici di febbraio ha portato una fotografia del nuovo convento delle suore Agostiniane di Milano fatta da un grattacielo che si sta costruendo vicino.

Ha intitolato *Clausura e grattacielo* ed ha notato come la moderna edilizia ha violato il silenzio ed il nascondimento della clausura.

Lo stesso fatto, dice il giornale, è successo anche per il nuovo convento delle Carmelitane le quali al primo sguardo indiscreto venuto dal di fuori hanno innalzato sull'alto recinto un altissimo graticcio di legno sul quale sono salite a togliere la vista e ad abbellire le piante rampicanti.

Anche le Agostiniane dovranno trovare un rimedio alla vista curiosa dei mondani, e sull'enorme muraglia, già alta venti metri, dovranno elevare un altro ostacolo. Ma chi la potrà vincere nella gara moderna di salire sempre più in alto?

Diciamo noi: Tutti i chiostri moderni che vogliono stare nella città e godere il sacro ritiro con Dio, non

dovrebbero studiare il fabbricato sulla periferia del terreno, in corpo semplice, colle aule, colle celle, con tutti gli ambienti rivolti nell'interno e voltare all'esterno invece i corridoi di comunicazione?

Metterebbero essi maggior distanza tra il sacro recinto ed i vicini curiosi, si eleverebbero ad una maggior quota non inutilmente ma sfruttando le pareti del fabbricato e le coperture.

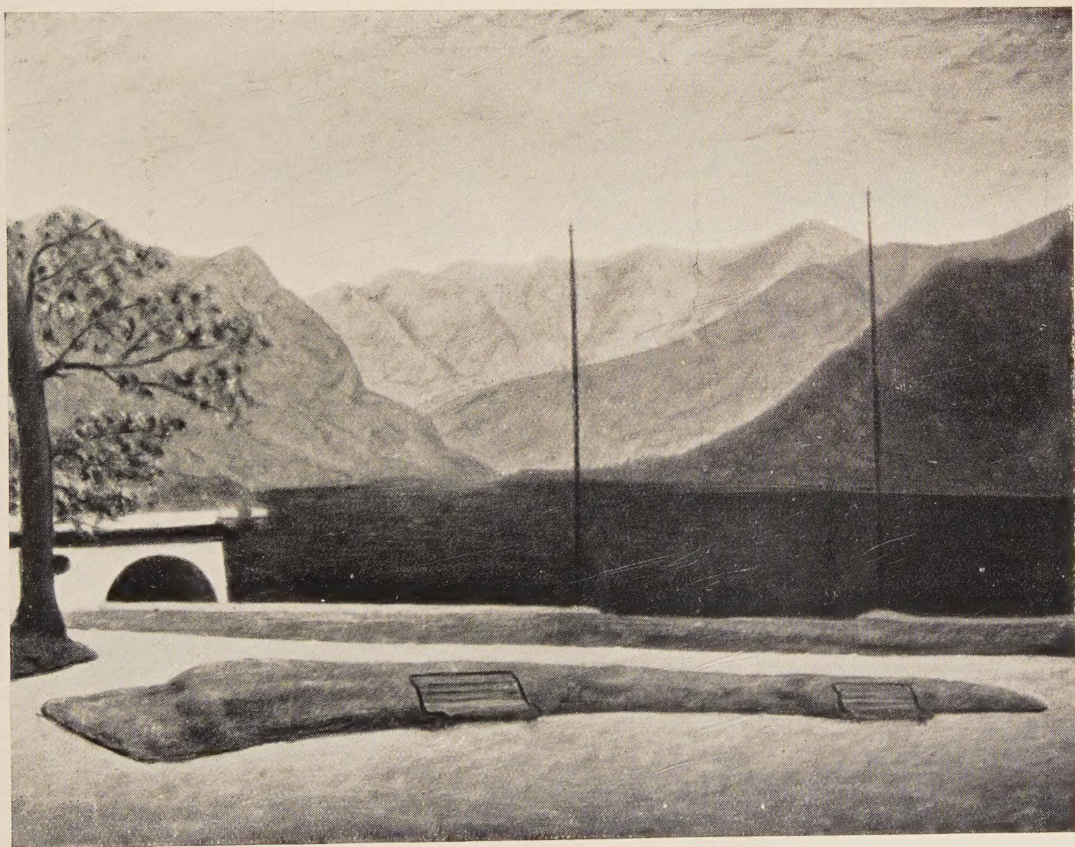
Anche la Chiesa potrebbe colla sua alta e distesa mole occupare un bel tratto di periferia e non incuriosirsi vanamente a togliere fiato al chiostro interno.

I materiali costruttivi moderni offrono delle possibilità di illuminazione e d'aereazione occludenti la visibilità degli indiscreti.

A maggiori mezzi d'offensiva sono dati maggiori mezzi di difesa.

Sono queste osservazioni di passanti incompetenti ma il proverbio volgare ricorda che tante volte anche gli stolti hanno ragione.

Sed: «Videant consules».



Sul lago di Como - Visione mistica d'ambiente, di Aristide Bianchi.

DISCUSSIONI

Discussio deriva da *dis* e *quatio*, e significa scuotere da ogni parte, dibattere.

Le discussioni dei prelettoriali dell'arte a cui abbiamo assistito nel gruppo di Milano furono una generosa scossa ai cervelli giovani e maturi, che vi si batterono: una scossa di cui risentiamo ancora il caldo, tanto benefico quando la vita declina. Inutile chiedere: E le conclusioni? La *discutio* le esclude per definizione. Essa non è un alambicco ove si distilli la verità, ma uno sfregamento per generare la scintilla della vita.

Considerando tuttavia i tesori d'ingegno che queste discussioni mettono in moto, e il grande bisogno attuale di chiarezza e di orientamento nel campo già naturalmente tumultuoso dell'arte, noi ci chiediamo se non convenga trasformare le discussioni sul modello delle *questiones disputatae*, tanto famose nel Medioevo, da meritare che S. Tomaso ne facesse raccolta. In tal caso al tema vasto e impugnabile da ogni parte (l'ultimo dibattuto: Le arti figurative nel secolo XIX, si poteva impostare in modi innumerevoli) si dovrebbe sostituire una proposizione ben determinata, limitata e netta, come questa che si trova al cap. II della questione XXVII di Tomaso d'Aquino:

Utrum gratia gratum faciens sit idem quod charitas.

Dispute così stringate proverebbero meglio la facoltà ragionativa dei giovani, rivelandone insieme la generale coltura, che spira, del resto, da ogni parola di chi conversa.

Per la cronaca, registriamo le tendenze che il dibattito ha messo in luce.

Nel campo storico, vi fu contrasto fra chi vedeva nel rinnovamento italiano un'efficace e ancor viva azione delle scuole francesi, e chi affermava l'assoluta italianità del '900, sin dalle sue origini. In genere, i maestri tenevano per l'Italia, i giovani per la Francia.

Nel campo critico ed estetico, il contrasto marcò anche più vivo fra gli assertori dello spiritualismo e quelli del neo-realismo, che va traendo Courbet dall'ombra dei Musei alla luce della gloria.

La maggioranza dei giovani fu per il neo-realismo.

Non sappiamo quale tesi trionferà a Napoli. Certo, le affermazioni del giovane gruppo milanese, più vicino d'ogni altro alle grandi correnti europee, hanno per noi un valore assai grande, e meritano di essere meditate.

All'invito, che suona da più parti, di raccogliere le vele per entrare nel porto di una produzione ar-

tistica socialmente ordinata e diretta a precisi fini morali, la risposta dei giovani è una sola: «La rivoluzione, la vostra rivoluzione, di voi maestri, non è stata sufficiente; in ogni caso, non è la rivoluzione nostra. Anche noi vogliamo cercare come voi avete cercato. Molti germi rivoluzionari sono stati da voi trascurati. Noi intendiamo svilupparli. Abbiamo in orrore la pittura a soggetto, i concorsi a tema obbligato, le soluzioni insincere e frettolose. Lasciateci lavorare in pace».

Un movimento che, come il nostro, cura e promuove l'arte cristiana non può rimanere indifferente dinanzi all'umile e proterva attitudine giovanile! Umile, perchè riconosce i suoi limiti; proterva perchè ascolta solo se stessa. Come potrà questa generazione elevarsi a quei segni ideali, a cui la verità di Cristo la chiama?

La soluzione ci è offerta da una grande parola della Chiesa nel Concilio Niceno: «L'iconografia è dei Padri; dell'artista è l'arte».

Abbiamo ragione dunque tutt'e due; noi e i giovani. E' solo questione d'intendersi.

S. Tomaso non chiedeva all'artista che di fare opera bella. Ma perchè quest'opera venga alla luce quante cose si richiedono, che non dipendono dall'artista!

Si richiede una società ordinata e amorosa del bello, una convinzione generale e diffusa sui veri valori dell'arte: un mecenatismo intelligente, non pauroso, non esclusivo; grandi idee; nobili sentimenti; possibilità di apprendere; cura di conservare; materiale alla mano e facile. Tutto questo è affar nostro, di noi che vogliamo una grande arte cristiana e anche dell'artista, ma in quanto uomo pensante e creatura di Dio.

Riguardo all'artefice vero e proprio, qual miglior cosa gli si potrà domandare se non che *ricerchi di fare il meglio possibile*? E questa ricerca, non implica forse una continua misurazione con le cose che si devono rappresentare? e perciò anche coi dati sensoriali? Potremo negare all'artista di avere una sensibilità e di goderne fino allo spasimo? No certo. Le ricerche di colore, di linee, di spazii sono tanto importanti per l'arte figurativa cristiana, come la schiettezza e l'eloquenza dell'oratore per l'arte dell'apostolato.

Tutto è stabilire il punto d'incontro fra i due termini posti dal canone del Concilio Niceno, di cui parleremo la prossima volta.



RAFFAELE BAGNOLI: *L'abbazia di Chiaravalle Milanese*.
- Istituto di propaganda libraria, via Mercalli 9, Milano. — L. 5.

E' da augurare che brevi monografie come questa siano composte per tutti i principali monumenti sacri, perchè verrebbero a formare un vade mecum preziosissimo per i visitatori ed una cara valorizzazione della propria chiesa per i fedeli.

Questa della antica Abbazia di Chiaravalle non solo era opportuna ma necessaria a rifare una storia gloriosa e troppo dimenticata.

Raffaele Bagnoli l'ha composta con amore, dandoci una visione chiarissima e tuttavia precisa e profonda tanto dal lato storico che dal lato artistico.

La storia gloriosa viene cancellata giorno per giorno nelle sue vestigia dall'invadere della città che taglia e sotterra i canali delle acque preziose e spartisce le terre secondo le necessità moderne del commercio e della viabilità e non secondo le necessità dell'agricoltura; e viene depauperata nel monumento del quale sono rimaste le membra più importanti a dimostrare una gloria monastica passata.

La monografia è presentata da una prefazione di D. Giuseppe Polvara e da piacevoli commenti grafici di M. Buttafava.

Dodici illustrazioni delle parti più importanti dell'architettura e delle opere più significative che ancora sono in essa custodite servono come ricordo al visitatore.

Noi avremmo desiderato che tra queste illustrazioni non fosse mancata la tavola del Cristo del Bramante che tolto dal suo altare negli anni di guerra è ora custodito alla Pinacoteca di Brera. Facciamo voti che sia aggiunto in una prossima ristampa a ricordare la legittima proprietà di un'opera pittorica di valore eccezionale, e ad augurare che essa ritorni su quell'altare per il quale fu eseguita.

A. P.

ATTILIO CAVALLINI: *L'Ebreo e il pittore di Madonne*.
- Casa Editrice Bolaffio, Milano.

Questo libro ben scritto ci presenta in una serie di bozzetti la dolorosa, la brutta, la vergognosa vita di tanti poveri artisti lontani dalla Fede.

Noi lo collocheremmo fra i libri da proibirsi a

tutti, specialmente ai giovani che si mettono sulla via dell'arte; solo lo vorremmo far leggere a coloro che avendo mezzi e facendo beneficenze, non sanno comprendere l'importanza della beneficenza che si può fare per una Scuola d'Arte Cristiana e per l'assistenza agli artisti.

GIUSEPPE PAGANO: *Tecnica dell'abitazione*. - Ulrico Hoepli editore, Milano. - L. 25.

Due problemi si era proposto la direzione della Sesta Triennale di Milano, quello della normale casa di affitto con relativo ammobigliamento e l'altro dell'arredamento fuori serie di certi ambienti moderni.

Nel primo problema, più vasto, si tenne il debito conto dell'alloggio visto sotto gli aspetti: sociale, urbanistico, igienico ed estetico insieme agli altri aspetti economico, funzionale e pratico per trovare soluzioni d'allestimento da prepararsi in serie.

Nel secondo, invece, si ebbe di mira di elevare il tono dell'arredamento di certi nuclei di abitazione, così da escluderlo dalla serie, improntarlo a caratteri più distinti di materiale e di linea e soprattutto a caratteri di personale gusto d'arte.

Questo volume è la rassegna documentaria della soluzione dei due problemi. Al testo descrittivo, alle illustrazioni tecniche, seguono le numerose illustrazioni degli arredamenti e gl'indici per autori e per materie.

Le belle illustrazioni sarebbero riposanti se fossero più spaziate.

G. B.

LUIGI MUSSI: *Una insigne opera d'arte nel palazzo del Governo in Massa di Lunigiana*. - S. A. Industrie poligrafiche Nava, Bergamo.

Due pagine sul luogo di origine e sulla paternità di un bassorilievo in marmo rappresentante la Natività di Cristo.

LUIGI MUSSI: *Il sepolcro di Tiziano Aspetti*. - Tipografia editrice U. Giardini, Pisa.

Brevissima nota sul ricordo marmoreo, che Felice Palma eresse alla memoria del maestro Aspetti dentro il chiostro dei Carmelitani in Pisa.

P. TOMMASO GALLINO: *Per l'iconografia Bernardina nella pittura Ferrarese*. - Tipografia ex-cooperativa Senese, Siena.

Poche pagine sulla figura di S. Bernardino rappresentata da vari pittori di Ferrara, la di cui paternità è per alcuni quadri ancora incerta.

CAMILLO BASSI: *I pittori Ligari di Sondrio*. - Tipogr. Edit. Ostinelli di Cesare Nani, Como.

Cenni biografici ed elenchi delle opere di Pietro, Cesare, Vittoria e Angelo Ligari pittori che fiorirono fra il seicento e l'ottocento ricavati dai documenti originali e dalle notizie bibliografiche di vari scrittori. Estratto dalla «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», anno 1930. Studio sereno e diligente con illustrazioni.

I Santi di Pesaro - Calendario della Giunta Diocesana, - S. A. Coop. Buona Stampa, Pesaro.

Il testo di G. Gabucci traccia il profilo storico e biografico dei Santi oriundi o venerati dalla diocesi e Salvatore Scalognini adorna le pagine con testate e finali incise. Buona l'idea e buona la disposizione del diario al margine di ogni foglio che permette di staccare il talloncino del diario e conservare la parte testuale.

VIRGILIO CAPPELLETTI: «...Signore, io e tu!», - Libreria editrice «Queriniana», Brescia. — L. 7.

S. Caterina da Siena, la vergine che l'Unione femminile italiana ha scelta a propria patrona, è sempre di attualità, perchè ha concepito l'amore di Dio in servizio del prossimo. L'attività della moderna azione dei cattolici poggia sulla formazione dello spirito che vive interiormente di meditazione e di unione con Dio e al di fuori di amore dei fratelli. A sostenere questa vita interiore il Cappelletti trasporta le anime alle contemplazioni dei divini misteri traverso il dialogo della Santa Senese.

A. D. SERTILLANGES O. P.: *Il Miracolo della Chiesa*. - Morcelliana, Brescia. — L. 10.

Il miracolo della Chiesa consiste nel carattere eminentemente soprannaturale della sua vita, ossia nella forza soprannaturale che deriva dal suo capo Cristo, il quale vive ed opera nella sua Chiesa.

Dei vari aspetti del miracolo, l'autore ne ha distinti alcuni così: il miracolo di questa istituzione che precede e domina il tempo; l'apparizione del Vangelo che comprende il miracolo della diffusione cristiana; ingresso della Chiesa nella storia con mezzi politicamente sproporzionati; adattamento prodigioso ai regimi umani favorevoli od ostili; incomparabile potere di assorbimento e di assimilazione del principio cristiano di fronte agli elementi religiosi o profani che l'ambiente gli presenta; infine il miracolo immanente all'esistenza attuale della Chiesa e alla sua perpetuità.

Risalta dalle pagine la funzione vitale della Chiesa, che è l'unico necessario nella società umana.

ROBERTO SERRA-TENCAIOLI: *Ricordi dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta in Roma*. - Desclée e C. Editori Pontifici, Roma. — L. 16.

Il titolo del libro avverte che l'autore intese ad un lavoro non di erudizione ma di divulgazione dell'antico e glorioso ordine dei Cavalieri di Malta. E' piacevole seguire le memorie, i grandi Maestri, gli avvenimenti importanti, che da Rodi, tornata all'Italia, a Malta sede principale, a Roma ultimo rifugio intessono la vita dell'Ordine cristiano.

Palazzi, ville, chiese conservano tesori d'arte e di storia riguardanti i Cavalieri, fra i quali ci piace

ricordare tre pittori, Mattia Preti, Michelangelo da Caravaggio (purtroppo non buon Cavaliere), il Cardi soprannominato Cigoli e lo studioso Antonio Bosio, che per primo ci lasciò un monumento di archeologia cristiana nella sua opera: «Roma sotterranea».

Bibliografia, elenchi, molte illustrazioni documentano il testo.

G. B.

GIUSEPPE STICCA: *I Savoia*. - Parte I: I Conti - Parte II: I Duchi. - Nemi, Via Faenza 52, Firenze. — L. 12 ciascuno.

In due volumetti (Nn. 62, 63 Nuovissima enciclopedia monografica illustrata) sono narrate le vicende dei Savoia, dalle origini fino alla soglia del trono regio. Quasi mille anni di storia che formano un poema epico simile alle canzoni di gesta dei cicli epici antichi.

Dato lo scopo di popolarizzare, come dice l'autore, la gloriosa stirpe sabauda per mezzo dell'immagine, la pubblicazione è ricchissima di illustrazioni riproducenti luoghi ritratti stampe e opere d'arte in gran parte rare ed ignorate.

I. G.

CESARE PICCHIARINI: *Tra vetri e diamanti*. - «Amatrice» Scuola tip. Orfanotrofio maschile, pagg. 220. — L. 5,50.

L'artista del vetro, Mastro Picchio, narra della sua vita e della sua arte. Queste memorie scritte con vivacità e scorrevolezza sono importanti anche perchè contengono la storia del rinascere della vetrata d'arte italiana.

Il Maestro, come fine conclusivo del suo racconto, riassume i consigli dettati dalla sua esperienza in brevi pensieri che hanno la concisione e l'autorità di vere massime.

Il libro è interessante per tutti, utile in special modo ai giovani artisti vetrai.

I. G.

LUIGI BRUZZO: *Contro l'Arte Atea*. - Editrice Giacomo Arneodi, Torino. — L. 3.

Un opuscolo apocalittico, che non discute, non esamina, ma solo chiacchera e condanna ogni forma d'arte moderna.

Diciamo apocalittico perchè ha un andare scritturale e si riferisce spesso all'Apocalissi, alla Cantica dei Cantici di cui reca brani.

Ma non vi è una tessitura, non vi è un costruito: parole, parole, parole!

Forse le intenzioni sono buone, ma non è buono il risultato specialmente poi quando esemplifica e nel condannare il moderno esalta il barocco come il supremo dell'arte sacra, quasi divina, mentre tra tutte è proprio quella che manca del senso della divinità.

Certi argomenti devono essere trattati con serietà, con soda preparazione, con acume, con competenza, per non farsi deridere.